

KASPER PFEIFER

## Wyzwalać wyobraźnię z grodzień. Polityka literatury i potencjalność

Artykuł koncentruje się na kwestii polityczności literatury (szerzej: estetyki), rozwijając pojęcia wyzwiania i grodzienia wyobraźni. W zaproponowanym ujęciu praktyka estetyczna może służyć „wyobrażaniu” nowych potencjalności życia zbiorowego. Może również wyznaczać granice temu, co być może, strukturyzując *status quo* i domykając „dominujące” sensoria, czyli sposoby myślenia, odczuwania oraz bycia-w-świecie, przedstawiając je jako obiektywne i nieuchronne. Pozwala to zdefiniować rewolucyjną estetykę jako pracę na rzecz otwarcia horyzontu prospektywnego i konceptualizowania tego, co dotychczas wydawało się nie do pomyślenia.

**Słowa kluczowe:** estetyka, wyobraźnia, realizm, awangarda, socrealizm, utopia, dystopia

„Uwolnić wyobraźnię”, „cała władza w ręce wyobraźni”<sup>1</sup> – pisali na murach Sorbony uczestnicy niezwyklej wydarzeń maja 1968 roku (Lewino 1968, 50). Dostrzegając poznawczy i emancypacyjny wymiar wyobraźni, urzeczzeni surrealizmem, domagali się jej wyzwolenia; pragnęli, by autonomia wyobraźni prowokowała spojrzenia kierowane poza rzeczywistość. „Pod pozorem cywilizacji, pod pretekstem postępu oczekuje się od nas wyrugowania z umysłu wszystkiego, co można by – błędnie lub trafnie – określić jako przesąd czy jako chimere; potępienia wszelkich sposobów poszukiwania prawdy, które odbiegają od normy” – pisał André Breton w *Manifestie surrealizmu* (1924). Następnie przepowiadał wyzwolenie fantazji z grodzień<sup>2</sup>, jak należałoby rozumieć podniesienie rangi owego potępianego sposobu poszukiwania prawdy: „udało się ostatnio wydobyć na światło dzienne pewien aspekt życia umysłowego, który dotychczas bagatelizowano. (...) Wyobraźnia znajduje się – kto wie? – w przededniu odzyskania swych praw” (Breton 1980, 118–119)<sup>3</sup>. Wyobraźnia w pełni swoich praw, jak chciał ją widzieć surrealista, miała żywić się potencjalnością i wykraczać poza akceptację „rzeczywistości takiej, jaką ona jest” (Horkheimer 2007, 42). Pozwolić dojrzeć – jak Bertolt Brecht w librecie do opery *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) – niedostatki rzeczywistości. Zauważyć, że czegoś „tu” brakuje (Brecht 1976, 50), zarazem ożywiając pragnienie wyprawienia się poza rozpoznane widnokreśli na poszukiwanie światów i wspólnot tyleż nieistniejących (jeszcze), co pożądaných.

Polityka estetyki, której mechanizmy zamierzam tu zbadać i omówić na kilku przykładach z literatury XIX i XX wieku, to praktyka znoszenia granic stawianych wyobraźni przez instrumentalny rozum; przez tę formę racjonalności, która ogniskuje się przede wszystkim na efektywności i wydajności w osiągnięciu celów oraz technicznym opanowywaniu rze-

1 (fr.) *L'imagination au pouvoir*.

2 Stosując metaforę grodzień, zapożyczałem się w Marksowskim pojęciu akumulacji pierwotnej. U Marksa i kontynuatorów jego myśli grodzień mają jednak nieco inne konsekwencje dla wyłączonej niż opisywane przeze mnie martwe strefy wyobraźni. W przypadku grodzień towarzyszących akumulacji pierwotnej chodziło przede wszystkim o przekształcanie tego, co pozostawało wspólne, we własność prywatną i pozbawienie pospółstwa (commonerów) dostępu do dóbr naturalnych, by zmusić ich do świadczenia pracy najemnej na rzecz klasy kapitalistów. Natomiast w przypadku wyobraźni pierwszoplanowa okazuje się dialektyka pozbawiania dostępu, grodzień potencjalności i oporu wobec niego. Zob. np. De Angelis 2001; Harvey 2004; Federici 2003; Linebaugh 2009.

3 Przeredagowałem przekład Artura Sandauera, gdyż wybory językowe tłumacza *Manifestu surrealizmu* rzucają cień na politykę wyobraźni tekstu Bretona. Por. tekst oryginalny (Breton 1963, 19).

czywistości, lekceważąc pytania o to (lub oddalając je jako nienaukowe), czy obrane cele są sprawiedliwe lub społecznie pożądane. To ucieczka od utylitaryzmu i „oświeceniowego” formalizmu, którym ślepe podporządkowanie, jak zauważyli Theodor Adorno z Maxem Horkheimerem, prowadzi na ogół do podległości „wobec tego, co bezpośrednio dane” (Adorno i Horkheimer 2010, 37). Wreszcie, by tak powiedzieć, wyzwolona wyobraźnia twórcza to zdolność postrzegania nowych potencjalności w rzeczywistości, w której „każdego dnia kwestionowana jest nasza zdolność do rozpoznawania logiki innej niż logika kapitalistycznego rozwoju” (Federici 2019, 18).

Chodziłoby więc o próbę odpowiedzi na pytanie: jak wyjść poza martwe strefy wyobraźni, poza fantazję pochwyconą w pułapkę grodzień, skoncentrowaną na tym, co jest lub było, zamiast na tym, co być może? Mark Fisher określił te strefy mianem realizmu kapitalistycznego, prefabrykowanej fantazji zamkniętej w granicach ustalonych przez logikę akumulacji kapitału, która prędzej ukaże nam kolejny scenariusz końca świata niż koniec systemu strukturalnie opartego na nierównościach (Fisher 2020, 10). Fisher zastrzega: „realizm kapitalistyczny nie jest jakimś szczególnym przypadkiem realizmu; to raczej realizm sam w sobie” (Fisher 2020, 13). Brytyjski teoretyk ma tu na myśli konkretny stosunek do świata – postrzeganie go jako racjonalnego, dokończonego, niezmiennego, a nie estetykę, która pragnie „zbliżyć się do życia”. By na razie poprzestać na generalizacji, Fisher wskazuje na te sposoby praktykowania estetyki, w których reprezentacja rzeczywistości ogranicza się do przestrzegania jej praw (Kohl 1981, 401; Levine 2007, 13–14), zamiast ukazywać drzemiące w niej potencjalności.

Ruch przeciwny, mierzący w wyzwalanie wyobraźni, fantazjowanie, na przykład na temat powszechnej emancypacji, nie polega na sięganiu poza rzeczywistość, lecz na korzystaniu z pełnego repertuaru oferowanych przez nią możliwości (Bauman 2010, 10). W optyce, którą proponuję, to warunki życia okazują się tym, co wyzwala i napędza fantazję. Jak słusznie stwierdza Ernst Bloch:

Tam, gdzie pomija się horyzont prospektywny, rzeczywistość jawi się jedynie jako miniona, jako martwa, i to właśnie umarli, a mianowicie naturaliści i empiryści, grzebią tu swoich denatów. Tam, gdzie horyzont prospektywny pozostaje stale w zasięgu wzroku, rzeczywistość jawi się jako to, czym jest konkretnie: jako siatka szlaków, dialektycznych procesów, które zachodzą w niedokończonym świecie, w świecie, który w istocie mógłby okazać się zakrzepły, gdyby nie drzemiące w nim realne możliwości i obietnica przyszłości. (...) Rzeczywistość bez realnych możliwości nie jest kompletna. Świat nieposiadający żadnych wartości

Wreszcie, by tak powiedzieć, wyzwolona wyobraźnia twórcza to zdolność postrzegania nowych potencjalności w rzeczywistości, w której „każdego dnia kwestionowana jest nasza zdolność do rozpoznawania logiki innej niż logika kapitalistycznego rozwoju”.

przyszłościowych zasługuje na równie lichą sztukę, naukę czy szacunek, co świat filistrów. Na horyzoncie każdej rzeczywistości stoi konkretna utopia (Bloch 1996, 154–155).

Świat i rzeczywistość pozostają nieukończone. Trwają w wiecznym stawaniu się. Zadaniem Fisherowskiego realizmu, socrealizmu – jak również pozostałych praktyk przedstawiania obowiązującego *status quo* jako „końca historii” – jest przesłonić ten fakt. Okazują się one praktyką grodzienia lub – jak mógłby powiedzieć Jacques Rancière – policją wyobraźni. Według francuskiego filozofa jednym z punktów spornych każdej walki politycznej jest to, w jaki sposób należy odczuwać i interpretować rzeczywistość, postrzeganą przez pryzmat danych zmysłowych. To tu leży istota polityczności estetyki, a więc i wyobraźni pojmowanej jako kategoria emancypacyjna: w napięciu między tym, co strukturyzuje *status quo*, a tym, co pracuje na rzecz strzaskania konsensualnej rzeczywistości i wyzwoleniu potencjalności. Pierwszą z sił zamieszkujących każdą wspólnotę jest, według Rancière’a, wspomniana już policja. Drugą z nich określa on mianem polityki.

Policja, dająca przyrównać się do Fisherowskiej koncepcji realizmu, czyni z życia zbiorowego „nawyk”, automatyzuje je, przypisując podmioty do konkretnych miejsc i czasowości (na przykład: przestrzeń publiczna/prywatna, czas pracy/czas wolny, podmiot aktywny/podmiot pasywny), a także prefabrykuje społecznie dopuszczalne praktyki odczuwania świata oraz myślenia o nim (Rancière 1999, 21–42). Bardziej niż o ciosy wymierzone pałką przez żandarma, w Rancière’owskiej policji chodzi o to, że ludzie, „mówiąc swym własnym językiem, mówią zarazem językiem swych panów (...). Tak więc nie wyrażają oni tylko siebie samych, swej własnej wiedzy, uczuć i aspiracji, lecz także coś innego niż siebie samych” (Marcuse 1991, 241). Policja to tyleż kontrola i przymus, panowanie zgodne z logiką *divide et impera*, Marcuse’owska nadpresja, ile dobrowolna reprodukcja ujarzmienia.

Polityka dochodzi do głosu wówczas, gdy ci, którzy nie mają prawa, by postrzegać ich jako pełnoprawnych członków wspólnoty, opuszczają jej marginesy i wdzierają się do centrum *polis*, a formuła „żyć nagim życiem” ulega przekształceniu w „żyć dobrze” (Agamben 2008, 19). Jak pisze Rancière, „policja nie interpeluje jednostek (Althusseriańskie: «Hej, ty tam!»); tak zachowują się ulicznik-kaznodzieje. Policja przede wszystkim przypomina o tym, co jest, raczej – czego nie ma: «Proszę się rozejść! TU nie ma na co patrzeć!». (...) Polityka chce zamienić to miejsce w przestrzeń manifestowania się jakiejś podmiotowości: ludu, robotników, obywateli. Polega na rekonfiguracji przestrzeni (...). Jest sporem opie-

rającym się na dzieleniu postrzegalnego [zmysłowego, *sensible* – K.P.]” (Rancière 2008, 29). Dotyczy tego, co być może.

Autor *Dzielenia postrzegalnego* reprezentuje szkołę filozofowania, w której pojęcie polityki wyrasta z tradycji „wyklętego ludu ziemi”, w której dopiero włączenie do rdzenia wspólnoty oraz uzyskanie mocnej podmiotowości przez motłoch – wszystkich wykluczonych i wypchniętych poza granice kolektywnej wyobraźni – jawią się jako warunek równego i wolnego społeczeństwa (Rancière 2007b, 25). W przekonaniu Rancière’a aktywność polityczna wyzwala działające jednostki i grupy z przydzielonego im miejsca w hierarchii społecznej, uwalnia je na przykład od wydzielonych, odważonych po aptekarsku tożsamości, uwidacznia to, co nie powinno być widziane, i sprawia, że słyszy się i rozumie dyskurs, który dotąd brało się za szum pozbawiony znaczenia. Nie sposób pochwycić polityki w przygotowanej z góry scenografii czy uprzednio nakreślonym horyzoncie. Według filozofa rewolucyjna polityka żywi się wszak tym, co ma dopiero nadejść, jest, by tak powiedzieć, „ruchem, który znosi stan obecny” (Marks i Engels 1961, 38). Jej podmiotami są zaś „ludzie wdzierający się w jutro”, „ci, którzy idą”, którzy dopiero będą, jak w heroicznym okresie pierwszej polskiej awangardy ujął to Bruno Jasieński – w młodości dandys-futurysta, a potem autor socrealistycznego bestselleru (Jasieński 2017, 59).

W tym sensie estetyka wikła się w polityczność, czego „nie należy [jednak – K.P.] rozumieć jako perwersyjnego opanowania polityki przez siły sztuki lub przez traktowanie ludu jako dzieła sztuki. Jeśli doszukiwać się analogii, można ją rozumieć w sensie kantowskim (...) jako system apriorycznych form określających to, co poddaje się odczuciu” (Rancière 2007a, 70). Wywodząc swoje rozumienie tego pojęcia ze starogreckiej *aisthesis* (αἴσθησις), czyli powszechnej zdolności doznawania i poznawania, francuski filozof apeluje, by nie pojmować estetyki wyłącznie jako zbioru reguł określających kategorie piękna i brzydoty. Estetyka to raczej „koncepcja myślenia, tryb myślenia, który lokuje się w dziełach sztuki, biorąc je na świadków pytania dotyczącego zmysłowości [fr. *sensible* – K.P.]” i zamieszkujących ją relacji władzy (Rancière 2004, 1–2).

*Zmysłowość* (*le sensible*) jest grą myśli (*le sens*) i zmysłów (*les senses*), zdolnością do interpretowania tego, co doświadczane (Franczak 2017, 99–102). Dlatego też „prawomocność dominacji”, pisze Rancière, „zawsze opierała się na oczywistości zmysłowego podziału między dwoma rodzajami ludzi. (...) twierdzenie Woltera: ludzie gminu nie mają tych samych zmysłów co ludzie wyrafinowani. Władza elit [zawsze – K.P.] była zatem władzą zmysłów wykształconych nad zmysłami surowymi, aktywności nad pasywnością” (Rancière 2007b, 30). Zgodnie z tą tra-

dycją myślenia estetyka jest teorią i praktyką odczuwania, jak również ekspresji, myślenia oraz uobecniania zbiorowych wyobrażeń na temat rzeczywistości. Wyzwolić wyobraźnię z grodzień to znaczy udać się w podróż „gdzieś indziej”, to wrócić z tej podróży i skonfrontować zebrane doświadczenia z tym, co narzuca się jako „realistyczne” i zgodne z instrumentalnymi formami racjonalności, umożliwiając w ten sposób poziomą reorganizację granic fantazji i/lub pionowe uwalnianie jej aspektów poznawczych.

Rancière, uczestnik protestów paryskiej wiosny 1968 roku, odbywających się między innymi pod hasłem „3M” – Marks/Mao/Marcuse – okazał się pod tym względem wiernym uczniem ostatniego z nich. Łączy go to zresztą z Markiem Fisherem (Potępa 2021). Zdaniem autora *Człowieka jednowymiarowego* „dobrowolna” subordynacja podmiotów w dojrzałym kapitalizmie, czyli internalizacja przez nie politycznego reżimu zmysłowości, prowadzi do stanu, w którym niemożliwe staje się zanegowanie konsensualnej hierarchii, jednocześnie niepociągające za sobą negacji tychże podmiotów przez nie same (Marcuse 1969, 18). Jak pisze Marcuse: „protest o charakterze politycznym, zakładając jego totalny charakter, wkracza w sferę, która jako sfera estetyczna pozostawała zasadniczo apolityczna. I w tym wymiarze polityka odwołuje się właśnie do fundamentalnych, pierwotnych składników: ludzkiej wrażliwości, która buntuje się przeciwko dyktatowi represyjnego rozumu, a czyniąc to, odwołuje się do zmysłowej mocy wyobraźni” (Marcuse 1969, 30). Marcuse i Rancière pozostają zgodni co do tego, że impulsom do zmian społecznych, mających ambicje, by owe przemiany okazały się trwałe, powinien towarzyszyć wysiłek redystrybucji, rekonceptualizacji i ponownej interpretacji tego, o czym „mówią” nam nasze zmysły; zmiany sposobu, w jaki nauczyliśmy się pojmować ograniczenia świata, który współdzielimy, oraz swoją pozycję w tym świecie. Tak więc praktykować politykę estetyki to znaczy odmawiać tworzenia zgodnie z regułami dominujących sensorów i ewokować świat, w którym rzeczywistość ani podmiotowość nie są dane raz na zawsze jako nieuchronne, wydzielone, ale są tym, co dopiero powinno zostać odkryte lub zaprojektowane. W tym sensie zbliża się ona do utopizmu rozumianego nie jako osiągnięcie konkretnego wzorca (na przykład komunizmu przedstawianego w Związku Radzieckim jako jedyną możliwą i nieuniknioną konkluzję socjalizmu), ale jako pewien „rodzaj kulturowej antycypacji” (Bloch 1996, 117). Polityka estetyki powinna wychylać się ku perspektywie, wikłać się w spór z nieuchronnością, lecz nie poprzez uwznioślanie istniejących sposobów bycia czy organizacji życia zbiorowego, przenoszenie ich w przyszłość,

tylko przez wyobrażanie: produkcję załączków podmiotowości, które „mają-dopiero-nadejść” (Rancière 2008, 110).

Podsumowując, w ujęciu Rancière’a literatura nie może „udzielić kolektywnego głosu anonimowym» ani dostarczać impulsów i nowych form świadomości, które otwarcie pracowałyby na rzecz polityki, ale może kwestionować oczywistość podziałów *sensible*, wypracowując nowe warianty tego, w jaki sposób mógłby się jawić [wspólny – K.P.] świat” (Badiou 2009, 13). Polityka literatury (a szerzej: estetyki) to uwydatnianie niepomyślanych dotąd potencjalności. Jej ognisko tli się w języku, a więc wyrasta na gruncie dobra wspólnego, jakim jest mowa. Oznacza to, że „język (...) nie jest wcale prywatny i osobisty, lub mówiąc ściślej: że to, co prywatne i osobiste, jest zmediatyzowane przez dostępny materiał językowy, który jest materiałem społecznym” (Marcuse 1991, 242). Literatura to – tylko i aż – praktyka estetyczna.

Stwierdzając zatem, że „literatura jest aktywnością polityczną właśnie jako literatura”, Rancière ma na myśli, że jej doniosłość leży nie w zdolności do bezpośredniej przemiany warunków życia, tylko – za sprawą rozmaitych użyczeń języka – w zmianie tego, w jaki sposób te warunki odczuwamy i rozumiemy (Rancière 2015, 350). Polityka literatury nie jest polityką pisarzy. Przeciwnie, angażuje się ona w polityczność właśnie jako praktyka estetyczna, a nie projekcja autorskiej intencji czy wykład jakiejś idei. Mówiąc inaczej, rewolucyjny wiersz nie jest w stanie znieść wyzysku w firmie, w której łamane są przepisy prawa pracy. W najlepszym razie może on wpłynąć na to, jak konkretne podmioty będą interpretować swoje miejsce w świecie; sprawić, że zastane warunki życia przestaną jawić im się jako nienegocjowalne, a dany kształt rzeczywistości jako obiektywna konieczność. Wszakże „interpretacje same w sobie są przecież realnymi zmianami, kiedy przekształcają formy widzialności wspólnego świata, a wraz z nimi możliwości, które dowolne ciało [podmiot – K.P.] może wykorzystać w odmienionym pejzażu tego, co wspólne” (Rancière 2015, 373–374). W innym pożądanym przypadku literatura, polityka wyobraźni, może przerodzić się w podglebie eskapistycznego exodusu podmiotów ku światom leżącym poza pracą, ku domenie wyzwolonej spod panowania instrumentalnych form racjonalności (Horkheimer 2007, 64).

Zarówno surrealiści, kontynuatorzy ich dzieła – sytuacjoniści – jak i Marcuse z Rancière’em odnajdywali pierwsze konceptualizacje wyobraźni wyzwolonej z grodzień w filozofii wczesnego romantyzmu. W reinterpretacjach prac jenajczyków, Friedricha Shillera i Friedricha Schellinga, znaleźli argumenty na rzecz zniesienia „represywnej tyranii Rozumu nad zmysłowością” (Marcuse 1998, 192). Ich zdaniem również

Polityka literatury nie jest polityką pisarzy. Przeciwnie, angażuje się ona w polityczność właśnie jako praktyka estetyczna, a nie projekcja autorskiej intencji czy wykład jakiejś idei. Mówiąc inaczej, rewolucyjny wiersz [...] w najlepszym razie może wpłynąć na to, jak konkretne podmioty będą interpretować swoje miejsce w świecie.

na tym polegała doniosłość awangardy: drzemała ona nie w rzekomo postępowym uprzywilejowaniu „artystycznej nowości”, czyli w rewolucjach formalnych i kabotyńskiej pogoni za oryginalnością, ale w intensywności wynajdywania nowych, „zmysłowo postrzegalnych form i materialnych ram przyszłego życia” (Rancière 2007a, 92). Jednak polityka estetyki, z całym swym sprzeciwem wobec instrumentalnych form racjonalności, twierdzi Michael Löwy, nie musi za wszelką cenę odsyłać do eksperymentów formalnych awangardy (Löwy 2007, 195), podobnie jak sztuka intencjonalnie opowiadająca o konieczności emancypacji jakiejś mniejszości nie musi od razu wiązać się z radykalną polityką. Ta ostatnia równie często przyjmuje wszak formę pokrewną policji i odgrywa naszą niezgodę lub bunt za nas; dostarcza osobliwie pojmowanej, „rewolucyjnej” rozrywki, pozwalając odbiorcom nieprzerwanie cieszyć się pozorną stabilnością *status quo* (Benjamin 1996b, 173).

Zauważa to również Fisher, stwierdzając, że „unormowane kulturowo sfery «alternatywne» bądź «niezależne», które nieustannie powielają dawne gesty rebelii i kontestacji, jak gdyby wydarzały się po raz pierwszy, dają świadectwo totalności groźen” (Fisher 2020, 19). Brytyjski teoretyk zdaje się jednak nie dostrzegać, że odzyskiwanie dawnych praktyk oporu, krzesanie iskier nadziei w tym, co przeszłe, nie zawsze wiąże się z opanowaniem ich przez „nowego ducha kapitalizmu” (Boltanski i Chiapello 2022). Fisher popełnia błąd, koncentrując się przede wszystkim na tym, co większościowe w kulturze. To prawda, że „niszowe zjawiska przenikają do mainstreamu w coraz większym tempie, ale ten sam fakt pokazuje nam, jaka jest niezmienna sekwencja mechanizmu: najpierw jest praktykowanie eksperymentu, który jest dobrem wspólnym w ścisłym sensie, a dopiero później następuje przechwycenie jego efektów przez «uelastyczniony» reżim produkcji” (Kujawa 2021, 35–36). Przemysły rozrywkowy i kreatywny bazują na gestach i sposobach tworzenia, które niegdyś mogły przedstawiać się jako rewolucyjne. Problematyczne pozostaje to, jak wprzęga się dawne rebelie w proces kanalizowania społecznych pragnień. Mówiąc inaczej, z punktu widzenia wyzwania wyobraźni kluczowe w podejściu do rozmaitych dawnych tradycji i towarzyszących im sposobów tworzenia okazuje się to, w jaki sposób eksperymentujemy z „widmami” przeszłości, jak używamy tych estetyk w przedsięwzięciu (re)dystrybucji dominującego sensorium – czy będziemy postrzegać to, co historyczne, jako katalog wydarzeń legitymizujących rzeczywistość, czy potraktujemy ją jako szansę na reinterpretację tego, co jest. Nie umknęło to uwadze Waltera Benjamina. Pisał on: „moda potrafi wyczuć to, co aktualne, choćby skrywało się w gęstwinie minionego. Jest tygrysim skokiem w przeszłość. Tyle że dokonuje



się on na arenie, którą zarządza klasa panująca. Taki sam skok pod wolnym niebem historii to ów skok dialektyczny, jakim wedle Marksa ma być rewolucja” (Benjamin 2012, 320). W polityczno-estetycznej grze polegającej na odzyskiwaniu dawnych praktyk oporu – czy w naszym przypadku: sposobów praktykowania literatury, a w szerszym planie estetyki w ogóle – chodziłoby więc o „wyobrażanie” przeszłości na nowo, o dostrzeżenie, że historia jest pełna niedokończonych projektów. Chodziłoby o eksperymentowanie z dawnymi estetykami i sposobami bycia razem, o wydobywanie ich z otchłani policyjnych reżimów zmysłowości i czesanie pod włos tego, co narracje o końcu historii przedstawiają jako słusznie minione, a więc i domknięte.

A zatem grodzić wyobraźnię to znaczy nie tylko tamować jej polityczny potencjał i prywatyzować doświadczenie estetyczne. Grodzić to także fortyfikować, umacniać, strukturyzować – stawiać wyobraźni bariery i wymuszać jej przepływy w obrębie granic możliwości. Wyjaśnię to przy pomocy analogii, dygresji z historii inżynierii wojskowej. W sztuce wznoszenia wałów żłobienie ziemi uzyskało pierwszorzędne znaczenie wraz z reformami markiza de Vaubana, inżyniera w armii Ludwika XIV oraz autora *Traité de l'attaque et de la défense des places* (1718). Podczas gdy dawne warownie polegały na wysokości murów, francuski budowniczy obniżył je i począł umieszczać na przedpolach swych twierdz skomplikowane systemy grodzień: labirynty przeciwstrazy, fos, kojców, kleszczów i tarasów, których zadaniem było nadawać wrogim uderzeniom oczekiwany kierunek, miast czekać, aż nieprzyjaciele zasypią fosę i podejną pod wały twierdzy. Strategia Vaubana polegała na tym, by pochwycić napastników, wciągnąć ich w sieć żłobień – reżyserować przepływy mas w zdefiniowanych wcześniej warunkach (Virilio 2008, 16–17). Ujarzmić i uschematyzować ruch podmiotów – oto istota zarówno nowożytnych fortyfikacji, jak i grodzień wyobraźni. Polityka, ruch w przeciwną stronę, pragnienie przekraczania i znoszenia barier stawianym potencjalności – to zaś sen o gładkiej ziemi pozbawionej murów i grodzień.

Chybnym rozwiązaniem z punktu widzenia polityki estetyki wydaje się zarówno ograniczenie poszukiwań nowej zmysłowości do konkretnych, ustalonych przez tradycję konserwatywnych szkół, stylów i sposobów uprawiania sztuki, jak i przesadna skłonność do wskazywania źródeł potencjalnego wyzwolenia w formalnej ekwilibryście. Po drugiej wojnie światowej awangarda na przykład ugrzęzła w katalogu własnych konwencji, szybko stając się zakładnikiem instytucji sztuki oraz akademii. Z kolei w Związku Radzieckim inżynierowie dusz dumnie „przewyciężyli” ograniczenia nowatorskiej sztuki, aplikując niektóre z teorii

Różnica między losami awangardy, która w krajach kapitalistycznych padła łupem przemysłu kulturowego, a socrealizmem i jego miejscem w systemie panowania ZSRR polega na tym, że rozładowanie jej emancypacyjnego potencjału na Zachodzie dokonało się za sprawą komodyfikacji, podczas gdy w ZSRR poradzono sobie z nim inaczej – pozwolono żyć niektórym postulatami awangardy, ale według scenariusza napisanego przez władzę.

opracowanych na jej gruncie do przedsięwzięcia realizmu socjalistycznego (Groys 2010, 20, 52, 55). Różnica między losami awangardy, która w krajach kapitalistycznych padła łupem przemysłu kulturowego, a socrealizmem i jego miejscem w systemie panowania ZSRR polega na tym, że rozładowanie jej emancypacyjnego potencjału na Zachodzie dokonało się za sprawą komodyfikacji, podczas gdy w ZSRR poradzono sobie z nim inaczej – pozwolono żyć niektórym postulatami awangardy, ale według scenariusza napisanego przez władzę. Jak słusznie zauważył Boris Groys, socrealizm „wcielił w życie wszystkie fundamentalne hasła przewodnie awangardy: zjednoczył artystów (...), wymazał linie podziału między sztuką wysoką i użytkową, a także między treścią polityczną i czyisto artystycznymi wyrobami, wytworzył jeden, łatwo rozpoznawalny styl (...), stał się częścią wspólnej sprawy ludu i podkreślał, że jego zadaniem nie jest odzwierciedlanie rzeczywistości, ale projektowanie jej nowej i lepszej wersji” (Groys 2020, 248–249).

Neoawangarda i socrealizm oddaliły się od utopizmu swojej poprzedniczki. Przekuły tę tradycję w odpolityczniony (policyjny) fenomen estetyczny, rozumiany wąsko jako inwentarz dostępnych form i możliwych użyć zautomatyzowanego języka, poświadczający granice między tym, czego można w sztuce dokonać, a tym, co wydaje się nie do pomyślenia. Odkąd tak zwane innowacje formalne zamieszkują sale wystawowe, korporacyjne i deweloperskie lobby, place miejskie i katalogi domów aukcyjnych, awangardowość przestała z automatu pełnić funkcję figury dysensusu (Marcuse 1969, 42). Z punktu widzenia polityczności estetyki większe znaczenie niż innowacje, których (nie)obecność miałyby rzekomo warunkować, czy dany projekt literacki zasługuje na miano politycznego lub policyjnego, okazuje się mieć to, w jaki sposób wprzęga się w niego wyobraźnię; czy jawi się ona jako siła zdolna negocjować imperatywne podziały sensorium, czy może wpada w pułapkę grodzień Fisherowskiego realizmu, prefabrykując jedyną-możliwą-przyszłość. W prezentowanym tu ujęciu sztuka, której nie towarzyszy obietnica nowej zmysłowości, zawsze będzie tylko policją.

Również brazylijsko-francuski marksista Michael Löwy przestrzega przed stawianiem znaku równości między policyjnym realizmem a figurywnością. To właśnie w kontrze do grodzień wyobraźni, postrzegania ich jako zracjonalizowanych, realistycznych, a więc i nieuniknionych, pomyślał on swoje pojęcie irrealizmu. „To, co rozumiem pod pojęciem irrealizmu”, stwierdza, „ma niewiele wspólnego z koncepcją «antyrealizmu» [György’ego – K.P.] Lukácsa – nie tylko dlatego, że większość jego «subiektywistycznych» autorów nie jest obca realizmowi, ale także dlatego, że irrealizm nie sprzeciwia się realizmowi [w rozumieniu strategii twór-

czej polegającej na analizie rzeczywistości – K.P.]” (Löwy 2007, 195). Upraszczając nieco, w przekonaniu Lukácsa realistyczna (a także polityczna) była ta literatura, której ambicją pozostawało dążenie do jak najwierniejszego odbicia „obiektywnej” rzeczywistości. Różnym Balzacom i Stendhalom węgierski marksista przeciwstawił „modernistyczny antyrealizm”, włączając w tę kategorię między innymi teksty Franza Kafki, Virginii Woolf, Roberta Musila czy Williama Faulknera. Ich twórczość okazywała się dlań nazbyt subiektywistyczna, zbyt odważnie zacierająca granicę między fantazją a tym, co jest. Według Lukácsa literatura modernizmu, w przeciwieństwie do tradycji krytycznego realizmu, okazywała się niezdolna do tego, by ująć życie jako totalność i przedstawiała podmioty jako pofragmentowane, wyalienowane ze społeczeństwa, pogrążone w *angst* i niezdolne do wejścia w pogłębione relacje z innymi (Lukács 1969, 19). W *Es geht um den Realismus* (1938) stwierdzał, że „modernizm nie ma, ani nigdy nie miał, nic wspólnego z tworzeniem «proroczych figur» lub z faktyczną antycypacją tego, co być może” (Lukács 1977, 48–49). W jego mniemaniu literatura tego nurtu przedstawiała świat jako niezmienny, co rzekomo najsilniej manifestowało się właśnie w prozie Kafki. To, co prawdziwy krytyczny realista z powodzeniem przedstawiłby w kategoriach typowości, u praskiego twórcy (również za sprawą alegorycznego trybu jego pisarstwa) miało przerodzić się w abstrakcyjną partykularność (Lukács 1969, 34, 41–45).

Gilles Deleuze i Félix Guattari, w odróżnieniu od Lukácsa, nie mieli problemów z dostrzeżeniem rewolucyjnej intensywności Kafkowskiej estetyki, której polityka tkwi według nich właśnie w „subiektywizmie” pisarza. Język Kafki, czeskiego Żyda piszącego po niemiecku, „jest językiem zdeterytorializowanym, właściwym dla dziwnego, mniej-szego zastosowania”, który można porównać z osobliwą relacją, w jaką imigranci wchodzą z językami metropolii (Deleuze i Guattari 2016, 83–94). Kafkowska literatura mniejsza upolitycznia kwestie indywidualne, wprowadza je w nowe konteksty, sprzyjając wyłanianiu się nowych, nieznanych perspektyw. Wskutek tego twórczość autora *Zamku* nabiera wymiaru kolektywnego: zamiast krzepnąć w zużytych konwencjach lub większościowych użyciach języka, pisarz wyraża się „w innej, potencjalnej społeczności, aż do wytworzenia środków dla jakiejś nowej świadomości czy nowego sposobu odczuwania” (Deleuze i Guattari 2016, 91). Pod tym względem wysoki modernizm Kafki nie odbiegał nazbyt od pryncypiów projektu historycznej awangardy, dla której to właśnie produkcja prekursorskiej zmysłowości i załączków alternatywnych relacji podmiotów ze światem była polem, na którym futuryści, konstruktywiści, dadaiści czy surrealiści pragnęli toczyć swe

bitwy. Trudno również powiedzieć, by Kafka zatracił się w przesadnie śmiałych eksperymentach formalnych. Przeciwnie, jego proza nosi wiele cech dziewiętnastowiecznego realizmu.

Politykę czystej literatury, czyli takiej, która z pozoru nie rości sobie żadnych pretensji do polityczności, błyskotliwie przeanalizował wspomniany tu wielokrotnie Jacques Rancière. Jego zdaniem literatura to system relacji między praktykami opowiadania i przedstawiania, widzialnością tych praktyk oraz sposobami ich pojmowania. Pisanie to natomiast interweniowanie „w podział zmysłowego (*sensible*), który definiuje zamieszkiwany przez nas świat”, określający, „w jaki sposób jest on dla nas widzialny, jak ta widzialność pozwala się wysłowić oraz kto jest władny to uczynić” (Rancière 2015, 354). Jednym z ulubionych przykładów autora *Dzielenia postrzegalnego* jest *Pani Bovary* (1857) Gustave’a Flauberta. Polityka estetyki Flauberta polegała na tym, że wyrzekł się on deklaratywnego zaangażowania, jednakowo krytycznie podchodząc zarówno do demokratów, jak i do konserwatystów. Jego jedyną troską była literatura jako taka, literatura czysta (Rancière 2012, 144). To tutaj, w „samowystarczalności” i pozornej obojętności, drzemie egalitarna obietnica jego dzieła. Emma Bovary odmawia wszak uznania granic przebiegających między literackimi światami wyobraźni a rzeczywistym życiem. Nie bierze jednak fantazji za życie, lecz domaga się wyzwolenia wyobraźni z grodzień, dopomina się, by życie, literatura i fantazja przemieszały się, tworząc jedną rzeczywistość. Z tego powodu w roku wydania powieści Flaubert i jego *Pani Bovary* zostali postawieni w stan oskarżenia za obrazę moralności publicznej. I choć pisarza uniewinniono, sąd pouczył go, przestrzegając przed ponownym przekroczeniem granic literatury (Brooks 2005, 8–12).

Znosząc granice między fantazją a życiem, Flaubert postawił znak równości między różnymi użyciami języka, nadwątlił hierarchię odpowiedniości stylów i tematów, tego, co wysokie i niskie, wreszcie – zrównał ze sobą narrację i opis, pierwszy plan i ostatni, ludzi i rzeczy. Ujmując rzecz inaczej, francuski realista wynalazł nowe sensorium, wyrwał swoją literaturę z objęć policji stanowiącej o tym, co być powinno i jak należy odczuwać oraz interpretować warunki życia. Zrównał ze sobą wszelkie źródła przyjemności, uwypuklając w ten sposób polityczny wymiar estetyki:

W dawniejszych czasach – pisze Rancière – system *belles-lettres* rozdzielał wyrażnie sfery tematów poetycznych i prozaicznych, postaci dostojnych i wulgarnych, wyrażen podniosłych i trywialnych. Granica między nimi pokrywała się z ary-stotelesowskim rozróżnieniem poezji i historii. (...). Poetycka wyższość akcji

nad życiem odpowiadała podziałowi ludzkości na dwie kategorie. Z jednej strony istniała niewielka grupa ludzi, którzy działali, którzy poświęcali się pogoni za wielkimi i celami, stawiali czoła wyrokom losu i kaprysom fortuny, z drugiej – ludzka masa (złożona przede wszystkim z kobiet), gdzie wszelka aktywność dotyczyła spraw zwykłego życia: jego podtrzymania oraz reprodukcji. Kiedy wraz z Flaubertem literatura obwieściła, że nie ma tematów pięknych i brzydkich, nie tylko poszerzyła sferę przedstawialnego, ale podała też w wątpliwość opozycję działania i życia, opozycję o charakterze poetyckim i społecznym. (...) Rzecz w tym, że na tej nieodróżnialności opiera się czystość sztuki. Jeżeli nie ma więcej tematów wysokich i niskich, czysta sztuka nie ma żadnych zobowiązań w tej materii; jej specyfika zasadza się na dyfuzji porządków sztuki i zwykłego życia. (...) Literacka równość jest z pewnością niezależna od jakiegokolwiek demokratycznej polityki. Ale jest współbieżna z redystrybucją zmysłowego, która unieważnia podział na dwie kategorie ludzi – tych przeznaczonych do wielkich czynów i subtelnych pragnień oraz tych skazanych na żywot w zakłętym kręgu praktycznego życia (Rancière 2012, 147–148).

Flaubert udziela nam lekcji, że estetyka to nie dekoracja, ale sposób organizacji życia. Jej kwestią jest poznanie, a stawką – bycie-w-świecie. Czysta literatura autora *Pani Bovary*, sztuka dla sztuki, uciekając od powinności, koncentrowała się na sobie, rezygnowała z wszelkich deklaracji i obietnic poza jedną: obietnicą nowej relacji ze światem, a co za tym idzie – również projekcją nowego sposobu bycia razem. „Owego *l'art pour l'art* prawie nigdy nie należało przecież brać dosłownie”, pisze Walter Benjamin, „niemal zawsze stanowiło ono banderę, pod którą żegluje towar niezgłoszony w deklaracji, bo jeszcze nie ma nazwy” (Benjamin 1996a, 62).

Jak zauważa Michael Löwy,

[k]rytyczny punkt widzenia tych [wyzwalających wyobraźnię – K.P.] dzieł sztuki jest często związany z marzeniem o innym, wyimaginowanym świecie, wyidealizowanym lub przerażającym, przeciwstawionym szarej, prozaicznej, rozczarowanej rzeczywistości współczesnego, czyli kapitalistycznego, społeczeństwa. Nawet gdy przybiera powierzchowną formę ucieczki od rzeczywistości, krytyczny irrealizm może zawierać potężną, ukrytą negatywną krytykę, kwestionującą filistersko-burżuazyjny porządek. Słowo „krytyka” nie powinno być w tym kontekście rozumiane jako odnoszące się do racjonalnego argumentu, systematycznej opozycji lub wyraźnego dyskursu; częściej w sztuce irrealistycznej przybiera formę protestu, oburzenia, obrzydzenia, niepokoju lub *angst* (uczucie starannie wyrugowane przez Lukácsa) (Löwy 2007, 196).

Takim właśnie rodzajem krytyki bywają dystopie spod znaku Jewgienija Zamiatina, Aldousa Huxleya czy George’a Orwella. Jak zauważa

badacz, uwewnętrznia się w nich niezgoda na dominujące formy zinstrumentalizowanej racjonalności. Owa niezgoda, jak sądzę, w szczególności sposób zaważyła na twórczości pierwszego z nich. Zamiatin, autor powieści *My* (1924)<sup>4</sup>, początkowo popierał bolszewików. „W tamtych latach [przed rewolucją – K.P.] być bolszewikiem”, wspominał, „oznaczało iść po linii największego oporu” wobec rzeczywistości, która przedstawia się jako nieunikniona (Zamyatin 1970, 10). Odejście pisarza od bolszewików sprowokowane było zmianą przekonań Lenina na kwestię naukowego zarządzania pracą i produkcją oraz na towarzyszącą im formę „zracjonalizowanej” zmysłowości (Rhodes 1976, 32; Carden 1987, 4). W 1913 roku Lenin określał jeszcze taylorizm mianem „naukowego systemu wyciskania potu” (Lenin 1973a, 18–19). Rok później nazwał go „zniewoleniem człowieka przez maszynę” (Lenin 1973b, 369–371). Jednakże po zwycięstwie rewolucji, stanąwszy przed koniecznością odbudowy krajowej gospodarki, przywódca bolszewików zrewidował swoje poglądy. W 1918 roku, podczas jednej z sesji Najwyższej Rady Gospodarki Narodowej, apelował już: „musimy zdecydowanie opowiedzieć się za wprowadzeniem systemu Taylora, innymi słowy, za stosowaniem wszystkich naukowych metod pracy, które ten system rozwija. Bez tego niemożliwe będzie podniesienie wydajności, a bez tego nie wprowadzimy socjalizmu” (cyt. za: Bailes 1977, 375). Zgodnie z nową retoryką partii instrumentalizacja stała się warunkiem powodzenia socjalizmu.

Wówczas też zaczęła się błyskotliwa kariera Aleksieja Gastiewa, poety związanego z Proletkultem oraz teoretyka radzieckiego taylorizmu. Jego koncepcje, podobnie jak te opracowane przez Fredericka Winsłowa Taylora, Franka Gilbretha czy Henry’ego Forda, uwzględniały standaryzację oraz mechanizację produkcji. Gastiew poszedł jednak o krok dalej od swoich amerykańskich nauczycieli, przepowiadając rychłe nadejście „zmechanizowanego kolektywizmu” w państwie bolszewików. Była to wizja przyszłości, w której fabryka służyła za model życia i zmysłowości jako takich, a standaryzacja i automatyzacja rozszerzały się na wszystkie dziedziny życia społecznego. Zgodnie ze słowami samego Gastiewa, podmioty wyprodukowane w reżimie „zmechanizowanego kolektywizmu” miały być tak „obce indywidualnej osobowości, tak anonimowe, że ruch tych kolektywów-kompleksów podobny będzie do ruchu rzeczy, w którym nie ma już żadnej indywidualnej twarzy, a jedy-

4 Radziecka cenzura udaremniła wydanie powieści po rosyjsku. Dlatego *My* ukazała się po raz pierwszy w języku angielskim. Pierwsze wydanie rosyjskojęzyczne ujrzało światło dzienne w 1952 roku, ale nie w Związku Radzieckim, lecz na emigracji. W ojczyźnie autora powieść doczekała się spóźnionej premiery dopiero w 1988 roku.

nie regularne, jednolite kroki i twarze pozbawione wyrazu, pozbawione ekspresji, duszy, liryzmu, pozbawione emocji, mierzonych już nie krzykiem czy uśmiechem, ale ciśnieniem lub prędkościomierzem” (Gastev 1919, 45).

W *My* Jewgienija Zamiatina przedmiotem krytyki stają się właśnie absolutystyczne pretensje porewolucyjnego radzieckiego taylorizmu. Jego bohaterowie nie mają imion, oznaczeni są numerami (D-503, I-330, O-90). Ich życie zostało podporządkowane zasadzie wydajności. Toczy się zgodnie z Dekalogiem Godzinnym, określającym porę i czas trwania pracy, odpoczynku, seksu i snu. Ów Gastiewowski „zmechanizowany kolektywizm” odzwierciedla się także w formie powieści. *My* składa się z szeregu krótkich notatek produkowanych codziennie przez numer D-503 w trakcie przysługującej mu Godziny Osobistej. W dystopii Zamiatina ujarzmiona wspólnota i towarzysząca jej zmysłowość jawią się jako jedyna możliwa forma bycia razem. Taylor okazuje się w niej „największym geniuszem starożytności”. Choć „nie wpadł [on – K.P.] co prawda na pomysł, żeby swoją metodę rozszerzyć na całe życie ludzkie” (Zamiatin 1989, 30), to właśnie jego teorie stanęły u podstaw organizacji Państwa Jedynego i jego „stayloryzowanego szczęścia” (Zamiatin 1989, 38).

W powieści Zamiatina popuszczenie cugli fantazji przywraca podmiotom zdolność widzenia potencjalności. Pewnego razu numer D-503 ma sen, co w Państwie Jedynym (jako forma ucieczki od rzeczywistości) uchodzi za symptom choroby. Wszyscy, którzy dryfują w stronę czegoś innego niż reprodukcja dokończonych i niezmiennych rzeczywistości, zmuszani są do poddania się operacji „amputacji wyobraźni”:

Imię tej choroby: wyobraźnia. To robak, który wyżera czarne zmarszczki na czole. To gorączka, która pędzi was coraz dalej – chociażby owo „dalej” zaczynało się tam, gdzie kończy się szczęście. (...) Oto ostatnie odkrycie Nauki Państwowej: ośrodek wyobraźni to żałosny zwoik mózgu w pobliżu mostu Varola. Wystarczy trzykrotne przypalenie tego zwoiku promieniami X – i już jesteście uleczeni z wyobraźni (Zamiatin 1989, 141).

Krytyka Zamiatina nie jest wymierzona przeciwko komunizmowi. Jej ostrze godzi raczej w konkretną formę racjonalności, podporządkowującą życie człowieka utylitaryzmowi; w policję mówiącą o tym, co być musi, a czego być nie powinno (Carden 1987, 2). Krytyczny realizm Zamiatina okazuje się apologią potencjalności jako takiej. W jednej z ostatnich scen powieści, przedstawiającej nieudaną rebelię przeciwko Państwu Jedynemu, przerażony D-503 stara się odwieść swoją towarzyszkę od oporu:

- To bezsens! To idiotyzm! Czy nie rozumiesz: to, co planujecie – to rewolucja?
- Tak, rewolucja! Dlaczego ma to być idiotyzm?
- Idiotyzm – bo rewolucji być nie może. Bo nasza – to nie ty, ale ja mówię – nasza rewolucja była ostatnia. I żadnych więcej rewolucji być nie może. Każdy o tym wie...
- Kpiący, ostry trójkąt brwi:
- Mój kochany: ty jesteś – matematyk. Nawet więcej – jesteś filozofem – od matematyki. No więc: wymień mi ostatnią liczbę.
- To znaczy? Ja... nie rozumiem: jak to – ostatnią?
- No – ostatnią, najwyższą, największą.
- Ależ, I – przecież to idiotyzm. Skoro mnogość liczb jest nieskończona, jakiej ty chcesz ostatniej?
- A jakiej ty chcesz ostatniej rewolucji? Ostatniej – nie ma, rewolucje – są nieskończone. Ostatnia – to dla dzieci: bo dzieci boją się nieskończoności, a muszą spokojnie spać nocami (Zamiatin 1989, 137).

Według Zamiatina każdej rewolucji towarzyszy rewolucja wyobraźni. Rewolucje powinny zaś być nieskończone, by tak powiedzieć, permanentne, a każda kolejna konceptualizacja potencjalności zobowiązana jest znosić stan obecny (McCarthy 1984, 127). Pisarz wraca do tej problematyki w jednym ze swych esejów poruszających kwestię polityczności estetyki. Uderzając w oskarżycielskie tony, stwierdza, że jedynie „słabe umysły obstają przy rzeczywistości pojmowanej jako skończona” (Zamiatin 1970, 110). Literatura prawdziwie rewolucyjna, prawdziwie polityczna, powiada, to literatura heretycka, odrzucająca zarówno to, co było, jak i to, co jest. Praktykować politykę estetyki to według Zamiatina uciekać od instrumentalnych form racjonalności ujmujących rzeczywistość jako posthistoryczną i niezmienną; to wyzwalać wyobraźnię z grodzień i niestrudzenie ewokować to, co być może.

Polityka wyobraźni odmawia uznania narzucanych jej ograniczeń, nie zadowala się *status quo*, światem ujętym w ukształtowane przez policję granice, prefabrykowaną fantazją i wyżłobioną ziemią (Marcuse 1998, 154). Michael Löwy dopatruje się jej źródeł w surrealizmie. Filozof nie ogranicza jednak swojego rozumienia surrealizmu do pojęcia literackiej lub artystycznej szkoły. Jego zdaniem jest on ruchem nomady lekceważącego arbitralnie wytyczone granice, ruchem „ludzkiego ducha ogarniętego buntem i subwersywną próbą ponownego zaczarowania świata: próbą odzyskania «zaczarowanych» wymiarów ludzkiej egzystencji – poezji, pasji, szalonej miłości, wyobraźni, (...), cudowności, marzeń, buntu, utopijnych ideałów, które zostały wyko-



rzenie przez naszą cywilizację oraz towarzyszące jej wartości” (Löwy 2009, 1).

Marksizm surrealistów miał niewiele wspólnego z ortodoksyjnym marksizmem Kominternu. Ten ostatni stronił od polityki wyobraźni bardziej nawet niż filistrzy, postrzegający estetyki wysokiego modernizmu i awangardy w kategoriach rozrywki dla wyedukowanych elit (Bloch 1996, 155). Zdaniem Löwy’ego marksizm surrealistów to poszukiwanie exodusu w Benjaminowskim altermodernizmie, opór przeciwko instrumentalizacji, czyli postępowi, który nie pyta o rozumność i społeczne skutki obranych celów. Wbrew temu, co lansują liczne akademickie bryki, awangarda jedynie sporadycznie ulegała powabom technologicznej obietnicy akceleracjonizmu. Częściej, jak w przypadku nadrealizmu, dadaizmu, czy nawet naszego rodzimego futuryzmu, awangardowa polityka wyobraźni miała niewiele wspólnego z ortodoksyjnym rewolucjonizmem Marksa, przekonanego, że rewolucje są parowozem dziejów. Należałoby rozważyć inną opcję: „może rewolucje są hamulcem użytym przez ród ludzki w pędzącym pociągu” (Benjamin 1975, 161).

Jeżeli założymy, że wyobraźnia jest zdolna odnosić zwycięstwa, warto będzie przeanalizować również niektóre jej porażki (Adorno 1998, 315). Socrealizm, podobnie jak czyniła to historyczna awangarda, odstąpił od paradygmatu reprezentacji, wiernego naśladowania życia, na rzecz jego transformacji (Groys 2010, 55). Rozkwitał w warunkach centralnego planowania produkcji artystycznej i dążył nie do przedstawiania tego, co być może, lecz do tego, co być powinno. Ów problem wynikał ze zgubnej teleologii klasycznego marksizmu, rozpatrującego przejście od kapitalizmu przez socjalizm do komunizmu jako rewoltę instytucjonalną. Wektor historii wiedzie tu w jednym kierunku: proletariat burzy instytucje kapitalizmu, pozostawia jednak bez zmian (znacjonalizowany) aparat technologiczny, co sprawia, że w takiej rewolucji daje się zauważyć pewna „ciągłość: racjonalność (...), uwolniona od irracjonalnych [związanych z akumulacją kapitału przez burżuazję – K.P.] ograniczeń i destrukcji, utrzymuje się i spełnia w nowym społeczeństwie” (Marcuse 1991, 42), mutując w kolejne porządki policji. W tym wypadku zniesienie kapitalizmu nie prowadzi więc do wyzwolenia wyobraźni, ale produkuje system grodzień, który analogicznie do fortyfikacji stawianych przez markiza de Vaubana skutecznie reżyseruje ruch fantazji ku przyszłości zgodnie z posthistoryczną racjonalnością obowiązującego *status quo*. Dlatego podstawowym zadaniem polityki estetyki okazuje się forsowanie horyzontu dzielącego to, co jest, od możliwości produkowanych przez wyobraźnię. Tylko w ten sposób, powiada Marcuse, zadamy kłam

Jeżeli założymy, że wyobraźnia jest zdolna odnosić zwycięstwa, warto będzie przeanalizować również niektóre jej porażki. Socrealizm, podobnie jak czyniła to historyczna awangarda, odstąpił od paradygmatu reprezentacji, wiernego naśladowania życia, na rzecz jego transformacji. Rozkwitał w warunkach centralnego planowania produkcji artystycznej i dążył nie do przedstawiania tego, co być może, lecz do tego, co być powinno.

szkodliwej antynomii rozumu i fantazji, którą odziedziczyliśmy po oświeceniu (Marcuse 1969, 24)<sup>5</sup>.

Apostołowie socrealizmu pragnęli zerwać z logiką komodyfikacji sztuki oraz doprowadzić do kolektywizacji produkcji artystycznej, co miało owocować zatarciem granic między twórcą a odbiorcą, dziełem a przedmiotem użytkowym (Włodarczyk 1991, 23; Tomasik 2016, 16–38). Jednakże w przeciwieństwie do radykalnych awangard lub twórczości Kafki, Joyce’a czy Musila socrealizm nie poszukiwał nowego, mniejszościowego języka, którym miałyby się posługiwać wspólnota mająca zamieszkiwać projektowaną „utopię”. Socrealistyczna estetyka opierała się na konwencjonalizacji, utwardzaniu określonych modalności bycia razem i nieustępliwej dystrybucji komunikatów propagowanych przez aparat panowania. Nie była przedsięwzięciem poszukiwania czegoś innego, lecz dążyła do reprodukcji „teraz” w reprezentacjach tego, co ma dopiero nadejść.

„Nie taka to zła droga. Jeśli się wie, w którą stronę nogi prowadzą i gdzie oczy patrzeć” – mówi jeden z bohaterów słynnego *Cementu* (1925) Fiodora Gładkowa, uznawanego powszechnie za pierwszą powieść produkcyjną (Gładkow 1953, 328). W socrealizmie horyzont wyobraźni, horyzont tego, co możliwe, pozostawał określony zawczasu: „mówicie o społeczeństwie komunistycznym? No wiecie, to jeszcze sprawa dalekiej przyszłości. (...) Ach, to macie na myśli. (...) W Budanówce [kołchozie wyprzedzającym swoje czasy i funkcjonującym na zasadach komunistycznych – K.P.] byłem... Ale to przecie wyjątek” – usłyszał podczas jednej z rozmów Paweł Korczagin, protagonista *Jak hartowała się stal* (1934) Mikołaja Ostrowskiego (1951, 323). Socrealizm proponował „utopię” w trakcie realizacji, świat raczkujący zamiast świata obietnicy. Była to potencjalność spętana, jednoznacznie prefigurująca ścieżkę, którą należało podążać, aby osiągnąć zdefiniowane wcześniej spełnienie.

Co ciekawe, pierwsze narracje wpisywane w tradycję socrealizmu z reguły odżegnywały się od pretensji do grodzień wyobraźni. Na przykład protosocrealistyczna powieść Maksyma Gorkiego *Matka* (1905), koncentrując się na głównej bohaterce, wspólnotowym i etycznym wymiarze socjalizmu oraz – po prostu – na człowieku, który jest, oraz

5 Jak zauważa David Graeber, przedoświeceniowa filozofia wcale nie traktowała wyobraźni jako przeciwieństwa Rozumu, żywiącego się wyłącznie tym, co realne. Postrzegano ją raczej jako jego dopełnienie, „coś w rodzaju strefy pośredniej, przejściowej między materialną rzeczywistością a racjonalną duszą. (...) Dopiero od czasów Kartezjusza przymiotnik «wyobrażony» oznacza «niereczywisty»” (Graeber 2016, 118–119). Zob. przegląd dawnych teorii wyobraźni autorstwa Jochena Schulte-Sasse’a (1986).

tym, który być może, zupełnie uciekała od utwardzania ram potencjalności. U Gorkiego idei rewolucji towarzyszył romantyczny milenaryzm. Napędzało ją marzenie o lepszym świecie, o innej zmysłowości i przekształceniu życia zbiorowego w życie zgodne z pryncypiami komunitaryzmu. Więcej nawet, Gorki dokonał w *Matce* „reinterpretacji popularnego w kulturze rosyjskiej motywu tzw. «zbędnych» lub «byłych»” ludzi, czyniąc swoimi bohaterami” reprezentantów motłochu, a więc tych, których dominująca maszyna panowania wypchnęła poza społeczny margines (Dobrowolska 2020, 10). To właśnie akces proletariatu do jądra wspólnoty – „w języku łacińskim *proletarii* oznacza: (...) ci, którzy po prostu żyją i rozmnażają się (...), ci, którzy nie są uznawani za element symbolicznej konstrukcji miasta [*polis*, społeczeństwa – K.P.]” (Rancière 2008, 109) – jawi się Gorkiemu jako warunek powszechnej emancypacji.

Z kolei Arthur Langeveld, autor angielskiego przekładu powieści Gładkowa, pokazał, jak dalece zmieniał się jej tekst od pierwszego wydania *Cementu* w 1925 roku, poprzez kolejne redakcje w latach trzydziestych i czterdziestych, aż do śmierci autora w 1958 roku (Langeveld 2013). Jak się okazuje, pierwsze wersje powieści noszą ślady niespełnionych ambicji modernistycznych. Pierwodruk, inspirowany twórczością Andrieja Biełego, Aleksieja Riemizowa i młodego Borysa Pilniaka, ukazał się w odcinkach w *Czerwonnych Wiadomościach* (*Красная новь*), piśmie znanym głównie ze swojego krytycznego stosunku do sposobu, w jakim zarządzano wówczas Krajem Rad. Langeveld spostrzegł, że pierwsze redakcje *Cementu* nie były powieściami zorientowanymi na teleologię, prefabrykatami fantazji czy wykładami policji zakrzepłymi w zautomatyzowanym, skonwencjonalizowanym języku charakterystycznym dla dojrzałego socrealizmu. Przeciwnie, Gładkow „modernista” uczynił swój styl nieprzezroczystym, zaangażowanym w rozmaite rejestry. Pisarz chętnie posługiwał się „językiem nieczystym”, surżykiem, bałaczką, czyli ukraińskimi dialektami rosyjskiego, pofragmentowaną i szarpaną frazą na pograniczu dwóch systemów komunikacji. Bywał obcy we własnej mowie, na skutek czego słyszalny stawał się jej kolektywny wymiar.

Zarówno rosyjskim modernistom, jak i młodemu Gładkowowi człowiek przedstawiał się jako istota irracjonalna, podporządkowana emocjom, intuicji oraz instynktom. Tymczasem z chwilą przejścia władzy przez bolszewików to naukowy socjalizm osiągnął w Rosji dominującą pozycję. Nieufność wobec taylorizmu, instrumentalizacji produkcji i życia wspólnoty robotników pozostaje jednym z głównych wątków utworu nawet w późnych wydaniach powieści. Bohater Gładkowa Gleb Czumanow, przedkładając fantazję ponad Rozum, rzuca

wyzwanie racjonalizmowi biurokracji. Na początku lat dwudziestych autor *Cementu* pozostawał krytyczny wobec wielu aspektów porewolucyjnego życia: chaosu towarzyszącemu Nowej Polityce Ekonomicznej, jej osobliwych priorytetów, partyjnych czystek ze względu na pochodzenie klasowe czy zadekretowanej, odgórznej rewolucji seksualnej (Veselá 2003).

Tym samym pierwsze redakcje tego socrealistycznego bestselleru były powieściami przede wszystkim o tym, jak kiełznano rewolucyjny romantyzm i podporządkowywano go władzy instrumentalnego Rozumu. Dość powiedzieć, że z chwilą gdy w 1934 roku realizm socjalistyczny stał się oficjalnym językiem radzieckiej sztuki, Gładkow został zmuszony do przeredagowania swojego tekstu. Konflikty, opowiadane przez pisarza w pierwszych wariantach jego powieści, napięcia między komunistami, biurokracją i partyjnym aktywem oraz władzą i nieufnym wobec rewolucji ludem zostały przezeń albo wyjąłowione, albo zupełnie usunięte (Busch 1978, 359). Odtąd bohaterowie *Cementu* mieli stać się jednoznacznie pozytywni lub negatywni, a język powieści zrozumiały i nie różniący się przesadnie od standardowej, literackiej ruszczyzny. Zadaniem policji realizmu Gładkova stało się wówczas opowiadać nie o tym, co być może: o fabryce uspołecznionej, o pracy będącej radością kolektywu i o autonomicznej wspólnotcie, która tworzy sama siebie, lecz o świecie skostniałych możliwości. W ostatniej wersji (z 1958 roku) *Cement*, modelowa socrealistyczna powieść produkcyjna, zaczął wreszcie spełniać wszystkie kryteria wyznaczone temu gatunkowi w Związku Radzieckim.

Kreślone w ten sposób jutro było snem policji podporządkowującej życie zbiorowe zasadzie *arché*, a więc usidlającej je w racjonalizowanej sieci reguł i praw ustalonych przez nadrzędny autorytet. Archepolityka, czyli „polityka” i emancypacja inscenizowane przez policję, twierdzi Rancière, wytycza granice możliwości projektowanej formie bycia razem, dzieli i przypisuje podmioty do konkretnych miejsc i czasowości, conceptualizuje wertykalne hierarchie, obwarowuje współdzielony świat grodzieniami. Wreszcie – przedstawia go jako obiektywny, realistyczny, tożsamy z rzeczywistością jako taką, a w związku z tym nieuchronny (Rancière 1999, 65–70).

Literatura socrealizmu – podporządkowana zasadzie odpowiedniości stylów i tematów, której w połowie XIX wieku wyzwanie rzucił między innymi Flaubert – udzielała odpowiedzi na pytania: czy można przedstawiać boga lub wodza? Jak należy go przedstawiać? Oraz czy dane przedstawienie Stalina albo reprezentacja danej możliwości życia zbiorowego są adekwatne (Rancière 2007a, 79; 2007b, 28)? Archepolityka socrealizmu, zamiast dzielić się marzeniami o pożądanym świecie,

mierzyła w grodzenie możliwości, śmiało wskazując na osi czasu punkt, w którym rzekomo miała się skończyć historia. Właśnie do tego aspektu realizmu socjalistycznego nawiązał Mark Fisher, pisząc o realizmie kapitalistycznym. Na tym również polega istota Rancière'owskiej policji, która okazuje się uniwersalną zasadą imperatywnej władzy, pragnącej jawić się jako nieuchronna, jako zwieńczenie tego, co być może. W tym znaczeniu „realizm” to powściągnięcie cugli wyobraźni, która zamiast wyzwalać i służyć opracowywaniu nowych światów, spogląda jedynie na to, co jest lub być powinno.

Proza dojrzałego socrealizmu, choć deklaratywnie postulowała powszechną emancypację, miała niewiele wspólnego z polityką estetyki. Opowiadając o potencjalnościach kolektywnych dążeń, chciała prokurować przesunięcia w społecznych sposobach odczuwania, a w dalszej perspektywie – w materialnych warunkach życia wspólnoty. Jej „przewycięzanie” awangardy polegało na tym, że produkcja artystyczna podporządkowana scentralizowanemu aparatowi państwa przestała być wyłącznie spekulacją. Socrealizm był policją, która opowiadała sama siebie. Budziło to zresztą niezgodę tych socrealistów, którzy pomimo podporządkowania się stalinizmowi nie potrafili bądź nie chcieli puścić w niepamięć powabów wyobraźni: „Oskarżam naszą [radziecką – K.P.] literaturę o to, że jest zbyt nieśmiała, zbyt empiryczna, zbyt mocno trzymająca się rzeczywistości. (...) [P]odnoszę głos, jak wznosi się toast: za śmiałą inwencję, wychowaną na materiale żywej rzeczywistości, ale nie bojącą się przekroczyć jej pełnego niespodzianek jutra” (Jasieński 1936, 4) – grzmiał podczas jednego z Wszechzwiązkowych Zjazdów Pisarzy Radzieckich Bruno Jasieński, wówczas już autor socrealistycznego przeboju *Człowiek zmienia skórę* (1933).

Grodzenie i wyzwalać wyobraźni to podglebie tego, co nazywam politycznością estetyki. Grodzić, wyznaczać fantazji horyzont oczekiwań to znaczy sprawiać, by dana rzeczywistość, dana forma organizacji życia zbiorowego i towarzyszący jej reżim zmysłowości przedstawiały się jako nieuchronne. To policja, imperatyw kategoryczny przemysłu kulturalnego. „Brzmi on: powinienes się dopasować, (...) dopasować do tego, co tak czy owak istnieje” (Adorno 2019, 151). Przeciwwstawiam mu wyzwalać wyobraźni, politykę estetyki, czyli redystrybucję dominującej zmysłowości, intensywność spojrzenia skierowanego ku potencjalności. „Bogiem jest człowiek, który marzy” (Hölderlin 1990, 4) – oznajmiał Friedrich Hölderlin w swoim *Hyperionie*. Romantyk z Jeny miał tu oczywiście na myśli twórczy aspekt fantazji, jej zdolność do spoglądania ku temu, co możliwe; literackie kanalizowanie kolektywnych marzeń, poszukiwanie światów tyleż jeszcze nie istniejących, ale pożą-

danych. To nie przypadek, pisze Maria Janion, że charakterystyczna dla romantyków „marzycielska ułuda”, intensywność ich utopistycznego wglądu w przyszłość podlegała w swoich czasach nieustępliwej krytyce „jako działalność destrukcyjna, podkopująca czy rozsadzająca normalny byt. Marzenie więc mogło być i bywało ścigane jako niebezpieczny przejaw wywrotowości” (Janion 1991, 30).

Romantycy, surrealiści, a następnie zrewoltowani studenci Sorbony – wszyscy oni wiedzieli, że praktykować politykę estetyki to pamiętać, że „sztuka jest laboratorium tego, co możliwe” (Bloch 1996, 146), że każde „drgnienie fantazji”, jak zauważył Adorno, nie tylko nie zdradza tego, co istnieje, lecz także „wykracza poza nie, przestawiając jego elementy” (Adorno 1998, 142). Emancypacyjna literatura jest zarówno motorem rozbudzania wyobraźni, jak i efektem tegoż. Rodzi się w ramach wspólnot, w których kielkują rewolucyjne sposoby życia (Graeberowskie „uparte postępowanie tak, jakby już było się wolnym człowiekiem” [Graeber 2016, 125] czy Rancière’owskie życie z uznaniem zasady powszechnej równości [Rancière 1991]). Wyzwalanie wyobraźni z grodzień oznacza zatem, że coś się już dzieje, a nie – że coś dopiero musi się wydarzyć. Wyobrażać sobie coś nowego to wszak korzystać z pełnego inwentarza możliwości zamieszkujących rzeczywistość. Dlatego też w Maju 1968 roku podnoszono takie hasła jak „bądźmy realistami: żądajmy niemożliwego” (Graeber 2016, 110) lub „biorę moje marzenia za rzeczywistość, ponieważ uważam je za rzeczywiste” (Lewino 1968, 47)<sup>6</sup>.

## Wykaz literatury

- Adorno, Theodor W. 1998. *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Adorno, Theodor W. 2019. *Schemat kultury masowej*. W *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Adorno, Theodor, i Horkheimer, Max. 2010. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Tłum. Mateusz Salwa. Warszawa: Prószyński i S-ka.

6 (fr.) *Je prends mes désirs pour la réalité, car je crois en la réalité de mes désirs.*

- Badiou, Alain. 2009. *The Lessons of Jacques Rancière: Knowledge and Power After the Storm*. Tłum. Tzuchien Tho. W *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, red. Gabriel Rockhill i Philip Watts. Durham–London: Duke University Press.
- Bailes, Kendal E. 1977. „Alexei Gastev and the Soviet Controversy Over Taylorism, 1918–24”. *Soviet Studies* 3: 373–394.
- Bauman, Zygmunt. 2010. *Socjalizm. Utopia w działaniu*. Tłum. Michał Bogdan. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Benjamin, Walter. 1975. „Tezy historiozoficzne”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 1996a. „Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Anioł historii. Eseje, szkice*, fragmenty, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 1996b. „Twórca jako wytwórca”. Tłum. Janusz Sikorski. W *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, red. Hubert Orłowski. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, Walter. 2012. „O pojęciu historii”. W *Konstelacje. Wybór tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bloch, Ernst. 1996. *The Utopian Function of Art and Literature*. Tłum. Jack Zipes i Frank Mecklenburg. Cambridge: MIT Press.
- Boltanski, Luc, i Chiapello, Ève. 2022. *Nowy duch kapitalizmu*. Tłum. Małgorzata Jacyno. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brecht, Bertolt. 1976. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Tłum. Wystan Hugh Auden i Chester Kallman. Boston: Godine.
- Breton, André. 1963. „Manifeste du surréalisme”. W *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 1980. „Manifest surrealizmu”. Tłum. Artur Sandauer. W *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. Irena Wojnar. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Brooks, Peter. 2005. *Realist Vision*. New Haven–London: Yale University Press.
- Busch, Robert L. 1978. „Gladkov’s ‘Cement’: The Making of a Soviet Classic”. *The Slavic and East European Journal* 3(22): 348–361.
- Carden, Patricia. 1987. „Utopia and Anti-Utopia: Aleksei Gastev and Evgeny Zamyatin”. *The Russian Review* 1: 1–18.
- De Angelis, Massimo. 2001. „Marx and Primitive Accumulation: The Continuous Character of Capital’s ‘Enclosures’”. *The Commoner* 2: 1–22.
- Deleuze, Gilles, i Guattari, Félix. 2016. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia Jaksender i Kajetan Maria Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.

- Dobrowolska, Joanna. 2020. „Czy tylko socrealistyczna powieść-agitka? Próba re-lektury «Matki» Maksyma Gorkiego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2(16): 1–14.
- Federici, Silvia. 2003. *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York–London: Pluto.
- Federici, Silvia. 2019. „Ponowne zaczarowanie świata: Technologia, ciało i budowanie dóbr wspólnych”. *Praktyka Teoretyczna* 3(33). <https://doi.org/10.14746/prt.2019.3.2>
- Fisher, Marc. 2020. *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Franczak, Jerzy. 2017. *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Gastev, Aleksei. 1919. „O tendentsiyakh proletarskoy kultury”. *Proletarskaya kultura* 9–10: 35–45.
- Gładkow, Fiodor. 1953. *Cement*. Tłum. Józef Brodzki. Warszawa: Iskry.
- Graeber, David. 2016. *Utopia regulaminów. O technologii, tępotcie i ukrytych rozkoszach biurokracji*. Tłum. Marek Jedliński. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Groys, Boris. 2010. *Stalin jako totalne dzieło sztuki*. Tłum. Piotr Kozak. Warszawa: Sic!
- Groys, Boris. 2020. „Narodziny realizmu socjalistycznego z ducha rosyjskiej awangardy”. Tłum. Michalina Kmiecik. W *Teorie awangardy*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik i Jakub Kornhauser. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harvey, David. 2004. „The ‘New’ Imperialism: Accumulation by Dispossession”. *Socialist Register* 40: 63–87.
- Hölderlin, Friedrich. 1990. *Hyperion, or the Hermit in Greece*. Tłum. William Trask. W *Hyperion and Selected Poems*, red. Eric L. Santner. New York: Continuum.
- Horkheimer, Max. 2007. *Krytyka instrumentalnego rozumu*. Tłum. Halina Walentowicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Janion, Maria. 1991. *Projekt krytyki fantazmatycznej: szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa: Polska Encyklopedia Niezależna.
- Jasieński, Bruno. 1936. „Za śmiechu literatury. Recz’ tow. Bruno Jasieńskiego”. *Liternurnaja Gazieta* 10: 4.
- Jasieński, Bruno. 2017. „Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystyki życia”. W *Natychmiastowa futurystyka życia!: manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919–1939*, oprac. Krzysztof Jaworski. Kraków: Wydawnictwo Attyka.
- Kohl, Stephan. 1981. „Teoria realizmu: próba syntezy”. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. *Pamiętnik Literacki* 3(72): 383–419.



- Kujawa, Dawid. 2021. *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*. Kraków: Wydawnictwo Hałart.
- Langeveld, Arthur. 2013. „How Modernism Disappeared From Fedor Gladkov ‘Cement’ Between 1924 and 1958”. *Modernism Today* 72: 121–134.
- Lenin, Vladimir. 1973a. „‘Nauchnaya’ sistema vyzhimaniya pota. W *Polnoe sobranie sochinenii*. T. 23. Moskwa: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury.
- Lenin, Vladimir. 1973b. „Sistema Teylora – poraboshcheniye cheloveka mashinoy”. W *Polnoe sobranie sochinenii*. T. 24. Moskwa: Izdatelstvo Politicheskoy Literatury.
- Levine, George. 2007. „Literary Realism Reconsidered: ‘The World in Its Length and Breadth’”. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lewino, Walter. 1968. *L’imagination au pouvoir*. Paris: Éric Losfeld Éditeur.
- Linebaugh, Peter. 2009. *The Magna Carta Manifesto: Liberties and Commons for All*. Berkeley: University of California Press.
- Löwy, Michael. 2007. „The Current of Critical Irrealism: ‘A Moonlit Enchanted Night’”. W *Adventures in Realism*, red. Matthew Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing.
- Löwy, Michael. 2009. *The Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Lukács, Georg. 1969. *The Ideology of Modernism. The Meaning of Contemporary Realism*. Tłum. John i Necke Mander. London: Merlin Press.
- Lukács, Georg. 1977. „Realism in Balance”. W *Aesthetics and Politics*. Tłum. Ronald Taylor. London: Verso.
- Marcuse, Herbert. 1969. *Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press.
- Marcuse, Herbert. 1991. *Człowiek jednowymiarowy. Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, red. Wiesław Gromczyński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Marcuse, Herbert. 1998. *Eros i cywilizacja*. Tłum. Hanna Jankowska i Arnold Pawelski. Warszawa: Muza S.A.
- Marks, Karol, i Engels, Fryderyk. 1961. „Ideologia niemiecka. Tom 1”. W *Dzieła*. T. 3. Warszawa: Książka i Wiedza.
- McCarthy, Patrick. 1984. „Zamyatin and the Nightmare of Technology”. *Science Fiction Studies* 2: 122–129.
- Ostrowski, Mikołaj. 1951. *Jak hartowała się stal*. Tłum. Wacław Rogowicz. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Potępa, Ewa. 2021. „Komunizm kwasowy i egzystencja uspokojona. Pomiędzy realizmem, rzeczywistością i realnym”. *Praktyka Teoretyczna* 2(4). <https://doi.org/10.14746/prt.2021.2.4>

- Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Tłum. Kristin Ros. Stanford: Stanford University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. „Is There Deleuzian Aesthetics?”. Tłum. Radmila Djordjevic. *Qui Parle* 2: 1–14.
- Rancière, Jacques. 2007a. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Michał Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rancière, Jacques. 2007b. *Estetyka i jako polityka*. Tłum. Joanna Kutyła i Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Rancière, Jacques. 2008. *Na brzegach politycznego*. Tłum. Iwona Bojadziejewa i Jan Sowa. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rancière, Jacques. 1999. *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. Tłum. Julie Rose. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques. 2012. „Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna”. Tłum. Jerzy Franczak. *Teksty Drugie* 4: 143–159.
- Rancière, Jacques. 2015. „Polityka literatury”. Tłum. Jerzy Franczak. W *Socjologia literatury. Antologia*, red. Grzegorz Jankowicz i Michał Tabaczyński. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Rhodes, Carolyn Hodgson. 1976. „Frederick Winslow Taylor’s System of Scientific Management in Zamiatin’s *We*”. *The Journal of General Education* 1.
- Schulte-Sasse, Jochen. 1986. „Imagination and Modernity: Or the Taming of the Human Mind”. *Cultural Critique* 5: 23–48.
- Tomasik, Wojciech. 2016. *Inżynieria dusz: literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Veselá, Pavla. 2003. „The Hardening of ‘Cement’: Russian Women and Modernization”. *NSWA Journal* 3(15): 104–123.
- Virilio, Paul. 2008. *Prędkość i polityka*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Włodarczyk, Wojciech. 1991. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zamiatin, Eugeniusz. 1989. *My*. Tłum. Adam Pomorski. Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- Zamyatin, Yevgeny. 1970. *A Soviet Heretic. Essays*. Tłum. Mirra Ginsburg. Chicago–London: University of Chicago Press.

KASPER PFEIFER – adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Interesuje się politycznością estetyki, awangardą, sztuką towarzyszącą rewolucjom oraz historią i literaturą ludową. Autor książki *Polityka i estetyka. Bruno Jasieński, awangarda, socrealizm* (Kraków, 2023). Publikował między innymi na łamach *Tekstów Drugich*, *Pamiętnika Literackiego*, *Wielogłosu*, *Zagadnień Rodzajów Literackich* i *Praktyki Teoretycznej*.

**ORCID:** 0000-0002-6600-3306

**Dane adresowe:**

Instytut Literaturoznawstwa  
Wydział Humanistyczny  
Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ul. Uniwersytecka 4  
40-007 Katowice  
**email:** kasper.pfeifer@us.edu.pl

**Cytowanie:**

Pfeifer, Kasper. 2024. „Wyzwalać wyobraźnię z grodzeń. Polityka literatury i potencjalność”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 41–67.

**DOI:** 10.19195/prt.2024.4.3

**Author:** Kasper Pfeifer

**Title:** Unleashing and enclosing the imagination. Politics of literature and the potentiality

**Abstract:** The article focuses on the politics of literature (and, more broadly, aesthetics), developing notions of unleashing and enclosing the imagination. According to the proposed approach, aesthetic practice can serve to “imagine” new potentialities of collective life. It can also set limits to what can be, structuring the *status quo* and encapsulating the dominant sensoria, or ways of thinking, feeling and being-in-the-world, presenting them as objective and inescapable. This allows us to define revolutionary aesthetics as an effort to open up the prospective horizon and conceptualize what previously seemed unthinkable.

**Keywords:** aesthetics, imagination, realism, avant-garde, socialist realism, utopia, dystopia